

Solides Handwerk plus Inspiration

Goacchino Rossinis Produktivkraft ba-sierte auf dem Recycling eigener und fremder Werke

Es sei ein purer Zufall gewesen, erin-nernte sich der Opern-Librettist Jacopo Ferretti, dass sich der knapp 25jährige Gioacchino Rossini kurz vor Weihnach-ten 1816 zur Bearbeitung des Aschen-brödel-Stoffs entschlossen habe. Weil es im Palazzo Capranica, der Wohnung seines Gastgebers und Freundes Pietro Cartoni, Impresario am Teatro Valle, saukalt war, sass der Maestro Tee trin-kend im Bett und grübelte über einen Stoff für seine nächste Oper, die am 25. Januar Premiere haben sollte. „Ich schlug zwanzig bis dreissig Themen für ein melodramma vor, aber das eine erschien zu diesem Zeitpunkt für Rom zu ernst, zumindest während der Kar-nevalszeit, das nächste hätte den Im-presario zu viel gekostet, ... und ein anderes passte nicht für die Virtuosen, die vorgesehen waren.“

Ungeheurer Produktionsdruck

Die Szene im ungeheizten Schlafzim-mer ist typisch. Komponisten und Lib-rettisten standen unter ungeheuren Druck, in kürzester Zeit immer neue und publikumswirksame Werke zu kreieren. Da die Theater gewöhnlich finanziell ganz auf eigenen Füßen standen, entschied allein die Laune des Publikums über Triumph oder Fi-asko eines neuen Werks – und damit über Erfolg oder Pleite des Theaterun-ternehmers. Dass er am Teatro San Carlo in Neapel mit einem festen Ver-trag für Domenico Barbaja, den mäch-tigsten Impresario der Zeit, arbeiten konnte, war für Rossini ein Glücksfall.

Im Sommer 2002 präsentierte der rüh-rige «Verein Kultur in Brüglingen» einem begeisterten Publikum Gioacchino Rossinis Opera Buffa «La Cenerentola». Den Text schrieb ich für das Programm-heft des Opernabends.

Dem reichen Mailänder, der zeitweise in seiner Heimatstadt auch die Scala und in Wien das Kärntnertortheater managte, diente er als Musikdirektor. Das San Carlo war damals die grösste Opernbühne Italiens und verfügte dem entsprechend auch über die besten Sängerinnen und Sänger. Rossini war nicht nur Hauskomponist, sondern auch für den gesamten Betrieb verant-wortlich. Er musste die Proben über-wachen und administrative Arbeiten erledigen. Zudem hatte er sich ver-pflichtet, jährlich zwei neue Opern zu komponieren und in Szene zu setzen. Zu den Gepflogenheit gehörte auch, die ersten Aufführungen vom Cembalo aus zu leiten und – je nach den Reakti-onen des Publikums – Änderungen vorzunehmen, um dem Etablissement den grösstmöglichen Zulauf zu ver-schaffen.

Für seine Dienste bezahlte der genaue Rechner Barbaja, ein früherer Küchen-junge und Kaffeehaus-Kellner, seinem Maestro Rossini monatlich rund 200 Dukaten (etwa 450 Euro), dazu kam – als spezielles Entgegenkommen für den prominenten Mitarbeiter– ein An-teil am Gewinn des Casinobetriebs (vgl. Spielhölle und Musentempel, S.xy) von jährlich rund 1000 Dukaten (2250 Euro). Der Vertrag erlaubte Rossini zu-dem, gelegentlich für andere Häuser zu arbeiten.

Abendliches Brainstorming

Von dieser Möglichkeit machte er im

Winter 1816/17 Gebrauch. Vorgesehen war, dass er im Oktober nach Rom reisen und dort im Theater Argentina eine Opera buffa für die Karnevals-Spielzeit komponieren und einstudieren würde. Doch alles kam anders. Seine Verpflichtungen hielten ihn bis zum 20. Dezember in Neapel zurück, und als er am 22. endlich in Rom eintraf, lag kein Libretto bereit. Mit dem ursprünglich von Cartoni vorgesehenen Text „Ninetta alla corte“ von Gaetano Rossi, dem das frivole französische Lustspiel „Francesca di Foix“ zugrunde lag, war der kirchliche Zensor derart rabiat umgesprungen, dass der Impresario den Plan aufgab. So wurde Jacopo Ferretti als Nothelfer zum abendlichen Brainstorming aufgeboten.

„Ich wurde müde, Vorschläge zu machen,“ schrieb Ferretti in seinen Erinnerungen, „und murmelte gähnend im Halbschlaf: Cinderella.“ Rossini, im Bett, „setzte sich so gerade wie Aligheris Farinata“: „Hätten Sie den Mut, mir eine Cinderelle zu schreiben? Wann kann ich einen Entwurf haben?“ Ferretti: „Wenn ich nicht einschlafe, morgen früh.“ Darauf habe sich Rossini in seine Decke eingewickelt und sei sofort eingeschlafen.

24 Tage für Opernmusik

Wie versprochen, erhielt Rossini am nächsten Morgen den Entwurf zur „Cenerentola“. Schon am Weihnachtstag hatte Rossini die Einleitung, am Stephanstag Don Magnificos Kavatine und einen Tag später „das Duett für die Donna und den Sopran“ fertig. Ferretti benötigte 22 Tage für das Verseschmieden, Rossini 24 für die Musik. Ohne einige Tricks wäre dieses Tempo allerdings nicht einzuhalten gewesen. Vier Tage vor dem Schlusstermin bot Rossini den Kollegen Luca Agolini auf,

der eine Arie für Alidorio und eine weitere Arie für Clorinda im zweiten Akt sowie ein Chorstück beisteuerte. Alles Übrige stammte aus Rossinis Produktion – auch aus früherer. Die Ouvertüre etwa entlieh er seiner Oper „La Gazzetta“, die in Rom unbekannt war. Ein Selbstzitat war auch Angiolinas Rondo. Ursprünglich singt es Almaviva im „Barbiere di Siviglia“ – in anderer Tonart und in einfacherer Form und zum Text „Ah, il più list, il più felice“. Rossini komponierte bis zur letzten Minute. „Un segreto d'importanza“ wurde erst in der Nacht vor der Premiere fertig, erinnerte sich Ferretti.

Die Frucht einer ähnlichen Parforceleistung war schon der „Barbiere“ gewesen. Sterbini, der Librettist, lieferte seine Arbeit szenenweise innerhalb von zwölf Tagen ab, Rossini produzierte parallel und war in 19 Tagen durch. Die Partitur umfasst 600 Seiten! Zwischen der Fertigstellung der ersten Szene und der Uraufführung verging höchstens ein Monat. Kein schnell arbeitender Kopist, fanden Zeitgenossen, hätte dieses Tempo mithalten können. Rossini selbst machte kein Aufheben. Er wusste, dass Mozart seinen Don Giovanni in einem Monat geschrieben hatte und Händel „Israel in Ägypten“ in 15 Tagen.

Lautes Missfallen

Zur Gabe höchster Konzentration gesellte sich bei diesen Musikern ein „fotografisches“ Musikgedächtnis. Sie waren ohne weiteres in der Lage, eigene und fremde Tonfolgen nach Bedarf umzuformen und zu rezyklisieren. Fachleute eher als das gewöhnliche Publikum hörten das schnell – und waren verstimmt. 1818 schrieb Giacomo Meyerbeer seinem Bruder aus Venedig

über eine Aufführung von Rossinis „Otello“: „Der erste Akt missfiel gänzlich, und wirklich ist er auch sehr schwach, ausgenommen ein ... sehr schönes canonartiges Adagio im Final, was er aus seiner allerältesten Farsen ‚Il matrimonio per stravaganza‘ im Otello gethan hat. Im 2ten Akt gefiel die Stretta eines Duett's die gänzlich aus einer Arie von seinem ‚Trovaldo e Dorlisca‘ war, die Stretta eines Terzettes, das fast gänzlich aus der ‚Gazzaladra‘ kopirt war, und 12 Takte cabaletta aus einer übrigen's barbarischen Arie der Festa. Damit schloss der zweite Akt, und der denkende Theil des Publikum's sprach laut sein Missfallen aus über dieses unerhörte sich selbst-Abschreiben.“

Stücke aus dem „Otello“ verwendete Rossini auch noch, als er längst aufgehört hatte, für die Bühne zu komponieren. In seinen Messen, die die Kirchgänger zu Ovationen hinrissen, spielte er oft mit Material aus früheren Werken: Neben Selbstzitatzen aus der „Cenerentola“ fledderte er auch „La donna del lago“ und „Semiramide“. Seine berühmteste Tenor-Arie – das Morgenständchen des Grafen Almaviva für Rosina aus dem „Barbiere“ – unterlegte er mit dem Glaubensbekenntnis „Credo unum Deum Patrem omnipotentem“.

Arien nach Mass

Oft hing der Erfolg auch vom Können – oder Nichtkönnen – der Sängern und Sänger ab. Rossini erinnerte sich noch als alter Herr an eine „Seconda-Donna“ in seiner Oper „Ciro in Babilonia“: „Sie war nicht allein über die Erlaubnis hässlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung fand ich, dass sie einen einzigen Ton besass, das B in der

eingestrichenen Oktave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudiert wurde, war meine eintönige Sängern übergücklich über ihren Triumph.“

Dagegen endete die Uraufführung der Cenerentola im Teatro Valle am 25. Januar in einem halben Fiasko. Ferretti spottete, ausser dem Largo und der Stretta des Quintetts, sowie dem Schlussrondo und dem Largo des Sextetts habe „nichts überlebt“. Von allem übrigen „wurde keine Notiz genommen, manches wurde sogar ausgepfiffen“. Rossini, der sich daran erinnerte, wie sein „Barbiere“ bei der Premiere durchgefallen war und sich kurz darauf doch noch zum Triumph auswuchs, war enttäuscht, blieb aber gelassen: „Dummköpfe! Bevor der Karneval vorbei ist, wird man sie lieben ... Es wird kein Jahr vergehen, bis man sie von Lilibeo bis Dora singen wird, und in zwei Jahren wird man sie in Frankreich gern haben und in England wunderbar finden.“ So kam es. Am Valle wurde Rossinis zwanzigste Oper bis zum Ende des Karnevals mindestens zwanzig Mal gegeben, und bis zum Jahresende 1817 auch in Genua, Mailand und in fünf anderen italienischen Städten. Der Erfolg war keine Eintagsfliege. Als Rossini 1868 starb, gab es von der „Cenerentola“, seiner letzten, in der Heimat komponierten Opera buffa, neben der italienischen auch eine englische, deutsche, russische, polnische, französische und tschechische Version.